MILANO LA MADONNINA DEL DUOMO ALLA EXPO
NARRATIVA E CATECHESI AL MUSEO DIOCESANO
IL RIVESTIMENTO DELL'AHEROPITA LATERANENSE
ARGENTERIA ITALIANA IN PORTOGALLO
ARTE CRISTIANA

FASCICOLO 801
SETTEMBRE-OTTUBRE 2015
VOLUME CIII

Proprietario ed Editori:
Scuola Beato Angelico
Viale S. Gimignano, 19 - 20146 Milano
Telefono 02/48509050-48509067
Telex 02/4590905-A
Email bangerello@libero.it
www.scuolebeatoangelico.it
Direttore responsabile Valerio Vigorelli

Comitato Editoriale / Direttori:
FRANCESCO BRASCHI
SAVERIO CARILLO
MARIA ANTONIETTA CRIPPA
CELSIA DUCA
VINCENTE GATTI
ANTONIO IOLUCCI
GIANCARLO SANTI

Comitato Scientifico Nazionale:
MARIANO APA
PAOLO BOSCOZZI
FRANCESCO BURANELLI
MARIA CAROLINA CAMPONE
MARCO CHIARINI
ARABELLA DI GIORGI
ANDREA DE MARCO
SEVERINO DI NACHT
MICHELE DOLZ
UGO DOVERE
GIOVANNI FOSSALUZZA
GIOVANNI PASARELLI
STEFANO RUSSO
LUCIA SALVIGLIO INZOLERA
ANGELA TARUTI FERI
CRISPINO VALENZANO

Comitato Scientifico Internazionale:
ENZO BIANCHI (Italy)
LUIGI BORIELLO (Italy)
JULIAN GARDNER (GB)
FRANCESCO (FURRERI) (Italy)
ERICH SCHLEIER (Germany)
MAX SIEDEL (Germany)
ROSARIO SUOBRUNA REBUFF (Spain)
GENNARO TOSCANO (France)
TIMOTHY VERDON (USA)

© Tutti i diritti riservati
Redazione impaginazione
Scuola Beato Angelico
Videoimpaginazione
BBM Graphic, Milano
Stampa Grafica Brianza
Periodico associato al (CAL)
Centro d’Arte Lineapenna
al ISSN: 0001-5400 e all’Unione Stampa
Periodica Italiana (USP)
“Poste italiane Spa – Spedizione in
abbonamento postale – DEL-N05/2003
(com. In L. 27/02/2004
Art. 1. DCB Milano”

RIVISTA INTERNAZIONALE DI STORIA DELL’ARTE E DI ARTI LITURGICHE
AN INTERNATIONAL REVIEW OF ART HISTORY AND LITURGICAL ARTS

Storia
FRANCESCO PAGANINI
Dalla seta all’argentop: nuove ipotesi sul rivestimento dell’oratorio lateranense (ill. 25) ........................................................... 401
MARIANO DELL’OMO
Nel IV secolo. La prima scultura di Gian Lorenzo Bernini (ill. 4) ..................... 417
TERESA LEONOR M. VALE
L’argenteria romana Filippo Tofani nel Portogallo di Giovanni V (1706-1750) (ill. 14) ................................................... 424

Iconografia
STEFANO PIERGUGGI
Giglio e il progetto per l’altare maggiore della basilica di San Pietro (ill. 6) ..................... 469
GIANNI CIDOL
La scolpita. La fede nel mito. Appunti per un’iconografia religiosa (ill. 2) ................. 433

Musel
TIMOTHY VERDON
Narrativa e cattolici. Il museo come percorso di folc (ill. 11) .................................................. 462
LUIGI GARAVI
Tesi d’arte del Settecento siciliano in esposizione al Museo Diocesano di Caltanissetta (ill. 16) .................................................. 454

Restauri
ILIANA TOZZI
Il restauro di un’opera eccezionale, La statua lignea di San Sebastiano dalla chiesa di Cenacolo al Museo (ill. 8) ......................... 421

Arte e tecnica
SAVERIO CARILLO
Una copia in bronzo della Madonna del Duomo di Milano alla Biennale (ill. 16) ................. 443

Attualità
MARTA MICHELACCI
Al museo Diocesano di Milano la mostra di Benedetto Pistrucci “In viaggio” (ill. 5) ................ 475
ANNA ELEANOR SIGORINI
Sidereal Film: le stelle vivono nelle opere di un’arte di sfondo (ill. 2) .................. 477

Notiziario .................................................................. 479
Pubblicazioni .................................................................. 482

In copertina foto:
per concessione della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano
Hanno collaborato a questo numero:
Marisa Donà, Bernadette e Cristina Stella, John Young
“con ogni diligenza e perfezione in tutto, e per tutto secondo l’idea dell’autore”
L’argentiere romano Filippo Tofani nel Portogallo di Giovanni V (1706-1750)

Teresa Leonor M. Vale

In questo saggio si cercherà di sviluppare un approccio alle opere realizzate per il Portogallo dall’argentiere romano Filippo Tofani (1694-1767) durante il regno di Giovanni V, Il Magnanimo (1706-1750), sovranamente particolarmente interessato all’aggiornamento dell’arte e della cultura portoghese della prima metà del Settecento soprattutto in rapporto agli sviluppi della cultura artistica romana.

Soddisfa una parte delle opere di Tofani ci è rimasta, ma i documenti archivistici attestano l’esistenza delle opere scomparse e anche queste saranno oggetto della nostra attenzione.

La scelta di questo artista come oggetto di questa ricerca si deve alla sua rilevanza in assoluto ma anche a quella della sua opera, intesa in un contesto europeo, al di là dei confini italiani e portoghese. Tofani, considerato un “professore” dai suoi contempornani, fu un artista di grande importanza anche per il ruolo che svolse come formatore e per l’influenza che ebbe sul lavoro di altri argentiari.

L’argentiere Filippo Tofani

Argentiere e fonditore, figlio di Andrea Tofani, Filippo svolse la sua attività a Roma, tra il 1735 e il 1767. Tra il 1709 e il 1711 egli faceva già parte della bottega dell’argentiere Natale Miglioli (1649-1726) e nel 1720 vi lavorava ancora. Il 25 settembre 1735 presentò la propria per ottenere la patente di argentiere, presso l’Università di S. Eligio, a cui era stato ammesso il 24 del precedente mese di agosto. Oltretutto la patente di argentiere, Tofani poté lavorare autonomamente e punzionate i suoi pezzi. Tra il 1738 e il 1741 Filippo Tofani abitava, insieme alla moglie Rosa Ponticelli e ai figli, in una casa di sua proprietà nel quartiere oggi detto del Bernini (perché vi risiedeva il celebre scultore del Seicento romano), nei pressi della chiesa di San’Andrea delle Fratte (Fig. 1).

Il 29 maggio 1744 Tofani rinunciò all’incarico di console della confraternita degli argentiari romani, date le molte sue occupazioni. Tra il 1749 e il 1752 abitò con famiglia in un’altra casa in piazza San Marco e il 27 maggio 1767 compare per l’ultima volta in confraternita. Fu scelto nella chiesa del convenuto francescano di Santa Maria in Araceli il 14 giugno 1767.

La rilevanza di Filippo Tofani, professionista di riconosciuto prestigio nell’ambiente dell’argentiaria romana del diciottesimo secolo, consiste anche sia nella formazione che fornì ad altri argentiari che passarono per la sua bottega, sia nelle collaborazioni con altri importanti argentiari dell’ambiente romano dell’epoca. Fu infatti maestro di Leandro Gaglardi (1729-1804), che nel biennio 1748-1749 studiò model- lazione e lavorazione dell’argento nella sua bottega, e collaborò diversamente con l’argentiere e fonditore Francesco Giordoni (1692-1757), autore di opere di grande qualità artistica e monumentale, che lavorò anche per il Portogallo.

Un altro aspetto che esprime il suo prestigio nell’ambiente artistico romano della prima metà del Settecento e presso la Corona portoghese è il fatto che Tofani fu uno dei quattro argentiari a cui furono affidate le perizie sugli oggetti realizzati da altri colleghi per il re del Portogallo durante gli anni quaranta del diciottesimo secolo. Infatti Antonio Arrighi (1687-1770), Antonio Vendetti (1699-1796), Bartolomeo Boroni (1703-1787) e Filippo Tofani sono i soli argentiari ai quali fu assegnato questo incarico e ai quali fu attribuito il titolo di “Mastro Argentiere” o di “Professor” nell’ambito dell’ampia documentazione della Biblioteca da Ajuda di Lisbona, relativa alla committenza reale portoghese di opere d’arte nella città pontificia durante il regno del Magnanimo.

Le opere di Tofani per il Portogallo
Filippo Tofani realizzò per il Portogallo un insieme di candelieri e croce destinata all’altare maggiore della basilica patriarcale di Lisbona, sei altri candelieri per la stessa basilica, il lampadario per i giorni festivi nella reale cappella di S. Giovanni Battista della chiesa di S. Roque di Lisbona e ancora un’acquasantiera,


che fu donata dal sovrano portoghese al papa Benedetto XIV.

Oltre a queste opere, Tofani realizzò anche altri cinque pezzi ancora esistenti: un insieme di tre cartegoria in argento e lapislazzuli, una pisside e un calice in argento dorato, di cui in seguito ci occuperemo.

Delle collezioni del Museo Nazionale de Machado de Castro (Coimbra) fanno parte tre cartegoria, provenienti dalla cattedrale di Coimbra (figg. 2, 3, 4), in cui si riconoscono sia il marchio di Filippo Tofani, sia il punzone della Reverenda Camera Apostolica, corrispondente ai primi anni cinquantena del Settecento, il 1751 o il 1755 (figg. 5 e 6). Si tratta di opere notevolissime e di grande interesse, che difficilmente hanno paragone nell'ambito dell'argenteria barocca romana, per il dinamismo e l'audacia plastica che le caratterizza.

Le tre cartegoria sono naturalmente connotate dalla stessa struttura compositiva: la parte superiore è centrata da un medaglione a bassorilevo su un fondo di lapislazzuli, affiancato da diniunculi angeli (cartegoria centrale) e angioletti (cartegoria laterali). Nel medaglione della cartegoria maggiore è rappresentata l'Ultima Cena, Davide in quella dell'Epistola e San Giovanni Evangelista in quella del Vangelo.

I motivi decorativi sono soprattutto fitomorfi, con fiori e fogliami disposti in diverse soluzioni compostive e allusivi all'Eucaristia come le spighe di grano. La straordinaria raffinatezza di questi tre pezzi attesta la raggiunta maturità dell'artista.

Appartengono al Tesoro della Cattedrale di Lisbona altre due opere di Filippo Tofani rintracciate nel corso di questa ricerca: una pisside e un calice, entrambi molto probabilmente realizzati per la basilica patriarcale ma che, come si è verificato con altri pezzi (tra cui ad esempio un ostensorio di Antonio Arighi) non erano nella basilica in quel luogo il 1 novembre 1755, quando il grande terremoto distrusse gran parte della capitale portoghese.
La pisside di Tofani (fig. 7), in argento dorato, presenta una base munita in due livelli, fusto, coppe e sottocoppa. Il coperchio campanulare è sovradotto da una croce ed ha una fitta decorazione a rilievo, anch’essa organizzata in due livelli (fig. 8).

I motivi decorativi della base alludono all’Eucarestia (grappoli d’uva) e alla Passione, con angioletti svolazzanti che portano la corona di spine, i flagelli e la Veronica (figg. 9-12).

Nel fusto si ripete la decorazione fitomorfa con nicchie che ospitano tre piccoli angeli; essi reggono cartigli con le iscrizioni: “SANCTUS SANCTUS SANCTUS”, “O SACRUM CONVIVIUM” e “ECCE AGNUS DEI”.

Il coperchio (fig. 8) esibisce una fittissima decorazione floreale, dal bordo con rosette incluse in un nastro scerpeggiante alla parte superiore con angioletti alternati a medaglioni con simboli cristologici come la fenice e il pellicano.

Degno di nota è il fatto che la soluzione architettonica di angeli in nicchie con cartigli, che si osserva nel fusto, è assolutamente simile a quella di un calice, di argentiere romano non identificato, che fa parte delle collezioni del Tesoro della Cattedrale di San Pietro di Bologna (fig. 15).

Il calice del Tofani conservato nella Cattedrale di Lisbona è in argento dorato e presenta la caratteristica coppa barocca a forma di tulipano, sottocoppa, fusto con nodo e base mistilinea con due livelli (fig. 14). Sia la sottocoppa che la base hanno una decorazione dal rilievo molto accenutato, con motivi fitomorfi, cartelle e piccoli angeli con gli strumenti della Passione di Cristo.

I caratteri stilistici di questi pezzi di Filippo Tofani evidenziano gli aspetti più rilevanti dell’opera di questo argentiere e dell’oreficeria romana della prima metà del Settecento, che esercitavano tanta atrazione sulla committenza portoghese: il carattere scultoreo del rilievo, l’erudizione dei programmi iconografici e, naturalmente, l’elevata qualità tecnica. Questa preferenza per l’argenteria romana del barocco settecentesco da parte della committenza portoghese fu però, come vedremo, accompagnata da disposizioni fornite da Lisbona, per adeguare i pezzi al gusto nazionale.

Le opere scomparse
Le opere qui pubblicate rappresentano soltanto una parte di quelle che Filippo Tofani realizzò per il Portogallo; i documenti rivelano e permettono di immaginare altri importanti lavori purtroppo scomparsi.

Rimangono finora sconosciute le motivazioni che portarono la Corona portoghese a commissionare una terza muta di candelieri e croce d’altare per la basilica patriarcale di Lisbona, soprattutto tenendo conto dell’esistenza di quella sottosuola, in argento dorato e lapislazzuli, eseguita da Antonio Arrighi agli inizi degli anni trenta e di una seconda muta, sempre realizzata dallo stesso argentiere romano qualche anno dopo.

La terza muta giunse nella capitale portoghese, secondo il giornale Mercato Histórico de Lisboa, il 1 maggio 1746; era costituita da una croce patriarcale e sette candelieri in argento dorato, eseguiti a Roma dai Tofani. Costantino Bulgari, nella sua opera fondamentale per lo studio dell’argenteria italiana, Argenti-ri, Gemmari e Orafi d’Italia (1958-1959), menziona un pagamento in data 13 novembre 1746, di 5.013 scudi, versato ai Tofani dal Padre Antônio Gabral in nome del re del Portogallo, relativo ai candelieri, aggiungendo l’informazione che quelli più grandi avevano sei palmi e mezzo di altezza.
Assicurato alla muta di Filippo Tofani giunsero alla capitale portoghese dodici statue di apostoli, anch'esse in argento, sempre dello stesso Tofani, che sarebbero state eseguite dall'argentero romano seguendo i disegni di João Frederico Ludovice (1673-1752) ovvero Johann Friedrich Ludwig, un fondeitore e argentero tedesco arrivato a Lisbona da Roma nel 1790, che divenne un vero e proprio direttore artistico durante il regno di Giovanni VI⁹. Di queste sculture dava notizia il Mercato Histórico de Lisboa del 21 maggio 1746: "Sono arrivate da Roma dodici statue degli Apostoli in argento dorato massiccio di quattro palmi di altezza con una croce patriarcale e sono state collocate in una galleria del Palazzo Reale all'arrivo della giunta con le candeline e molli altri pezzi di gran pregio e arte per la nuova Chiesa Patriarciale (…)".¹⁰

Tofani ricevette da Padre António Cabral il 13 novembre 1746 la somma di 7,467 scudi per tre tredici "Statue degli Apostoli, isolate, in argento dorato tutte d'un pezzo, ricche di paneggiature (…) alle 5 polini l'una con base ottogonale pure d'argento dorato."¹¹ La documentazione conservata presso l’Archivio di Stato di Roma conferma che era stata voluta dall’architetto di allora che, pur essendo in Francia, aveva fatto costruire una chiesa. L’idea compositiva dell’altare degli apostoli sarebbe stata quella di creare un altare che sottolineasse la presenza di un solo apostolo. Tofani, che era un artista di grande fama, fu incaricato di creare le statue degli apostoli, che furono poi eseguite da altri artisti. La scultura presentata a Lisbona era un esempio di come l’arte potesse essere utilizzata per esprimere le idee e le connotazioni culturali di una certa epoca.
questa lettera si chiedeva che non si proseguisse con la commissione (fatta qualche tempo prima) di una serie di apostoli all’argenteria francese Thomas Germain (1675-1748), poiché erano appena arrivati da Roma: "(...) i dodici Apostoli donati che servono insieme alla muta di candeliere che lei ci ha inviato; credo che ci sia stata una confusione e che lei debba assolvere Germain di questa commissione (...)"[12].

Questa lettera suscita qualche riflessione, sia per la grande quantità e la diversità di commissioni nonostante le eventuali “confusioni” che queste circostanze potevano creare, sia per l’utilizzo di opere italiane e francesi nella stessa collocazione. In effetti, il brano citato ci permette di capire che gli apostoli di Tofani furono collocati all’altare della basilica patriarcale di Lisbona insieme a candeliere francesi (probabilmente quelli dati da Germain) e non insieme a quelli italiani appena approdati alla capitale portoghese.

Sulle statue degli apostoli di Tofani, uno studio recente ha portato a un contributo, anche se non è possibile fare il necessario confronto con le opere ormai scomparse. Tra i disegni, conservati in una collezione privata, dello scultore lombardo attivo a Roma Giovanni Battista Maini (1690-1752) – che lavorò moltissimo per il Portogallo e fu sicuramente il più apprezzato tra gli scultori da Giovanni V –, Jennifer Montagu ne identificò alcuni che farebbero parte di una serie di apostoli che includerebbe anche un S. Paolo. La studiosa formulò subito l’interessante ipotesi di avvicinare questi disegni agli apostoli di Lisbona: “Such figures would have been difficult to execute in marble, and the relationship of the figures to the pillars below suggest that they were to be executed in small scale. I suspect that they were designed for metal. Given the favour in which the sculptor was held by the court in Portugal, it is very tempting to imagine that these might have been made for the set of thirteen silver statues, five palms high (over 111 centimetres) with their elaborate octagonal bases, made by Filippo Tofani for the Patriarchal in Lisbon in 1746; but there is no contemporary evidence as to what models the silversmith used.”[13]. Si deve però notare che lo studioso portoghese Luis Xavier da Costa, nella sua opera Ai Bélas Artes Plásticas em Portugal Durante o Século XVIII, dichiara che un’intera serie di apostoli in argento fu realizzata per la patriarcale di Lisbona da un certo “Lourenço Maini”[14].

Questa confusione con il nome di batesimo di Maini non avviene per la prima volta tra gli autori portoghesi[15]; ma questa notizia può costituire un indizio importante per la problematica in analisi.


Tofani avrebbe avuto ancora realizzato per la patriarcale un altro insieme di sei candeliere, forse non destinati all’alte maggiore ma ad uno degli altari delle cappelle laterali, documentato anche in assenza delle statue degli apostoli. La documentazione relativa a questi sei candeliere è interessantissima per la sua estrema complessità, soprattutto dal punto di vista della decorazione, descritta nel conto dallo stesso argentiere: “minutiissimi, e titissimi avvisti consistenti in cartellino, cartocci, picciolissime cornicchiglie, e frutti, corone, avviami ecc.”[18]. L’argentiere aveva seguito gli elaborati disegni progettuali inviati da Lisbona: “come apparsi dall’Origine, e dalla fatticciissimi Disegni mandati da Lisbona, a tenore de quali ha bisognato con ogni esattezza, e infinito travaglio per stare alle giuste misure cavate con tutte le regole dell’Architettura, in tutto e per tutto rinnovati per modelarli, ecc.”[19].

Questo documento evidenzia la circolazione di informazioni tra Roma e Lisbona e l’intervento del committente nell’esecuzione e nel risultato finale del lavoro. Non solo, ma con disposizioni scritte, infatti, il committente esprimeva il suo gusto e la sua volontà, ma anche con il disegno che costituiva un importante contributo alla realizzazione di opere d’arte che se avvenavano, come si può accertare, di molteplici interventi. I disegni inviati da Roma dagli artisti non sempre incontravano il gradimento del committente, che ne faceva elaborare altri a Lisbona, da rimettere a Roma. Da questo scambio di parole e disegni nascevano poi i progetti sui quali lavoravano gli artisti per eseguire le opere commissionate.

Tornando ai sei candeliere fatti da Filippo Tofani per la basilica patriarcale, si può affermare che i disegni furono forniti da Lisbona. Stampa nel caso delle statue degli apostoli si può discutere l’associazione della figura di João Frederico Ludovice ai disegni su cui lavorò l’argentiere romano (anche se la notizia è riferita dal Mercantile Histórico de Lisboa per la scoperta di Jennifer Montagu di disegni del Maini per queste statue, per quanto riguarda i sei candeliere si dovrebbe considerare seriamente come probabile autore dei disegni l’argentiere tedesco, anche se non abbiamo nessun riferimento archivistico in proposito. Sappiamo però con sicurezza che l’autore, come lo stesso argentiere romano lo nomina, dell’“idea” ossia del progetto, era a Lisbona e che Tofani fu l’argentiere che a Roma cercò di interpretare il disegno fedelmente “con ogni grazia e perfetta esecuzione in tutto, e per tutto”[20].

Oltre a queste opere destinate alla sommessa basilica patriarcale di Lisbona, Filippo Tofani fu coinvolto anche in un’altra commissione della più grande rilevanza durante il regno del Magnanime: la collezione di argenti della cappella di S. Giovanni Battista della chiesa gesuitica di San Roque. Per la cappella regia di questa chiesa, Tofani collaborò con l’argentiere Francesco Beisachs (1702-1872) nell’esecuzione del lampadario a tre luci in argento dorato, destinato alle occasioni solenni (oggi resta soltanto quello di uso quotidiano).

Ancora per la stessa cappella di S. Giovanni Battista, Filippo Tofani dovette intervenire affinché fosse assicurato in tempo la conclusione di un lavoro assegnato ad un’altro argentiere. Infatti, per motivi che
non conosciamo, Lorenzo Pozzi (1710-1765) – argenziere romano figlio dell’argenziere Giacomo Pozzi (1682-1735), che lavorò per la basilica della Madonna e Sant’Antonio di Mafra – non riuscì a finire e a consegnare due dei i candeliere destinati alla cerimonia dell’esposizione del Santissimo nella cappella di San Giovanni Battista14; fu dunque Tofani a realizzarli. In data 1 maggio 1751, nei libri dei conti dell’ambasciata portoghese a Roma, è infatti registrato il pagamento di 400 scudi e 32 baiocchi a Filippo Tofani. In questa somma era incluso il rimborso di 90 scudi, per aver concluso i due candeliere, a Michele Gonnella, un argenziere di cui non si aveva notizia, ma che sicuramente era tra i lavoranti della bottega di Tofani, all’epoca una tra le più importanti della città pontificia15.

Consultando i documenti che si conservano nella Biblioteca da Ajuda di Lisbona, si trova inoltre la documentazione di pagamenti a Tofani per la doratura di diversi pezzi, tra cui i candelieri fatti da Giovanni Battista Carosi per la già citata esposizione del Santissimo nella cappella di San Giovanni Battista16. Il Tofani fu anche l’autore di un’acquasantiera destinata ad essere donata a papa Benedetto XIV; per quest’opera fu pagato con la somma di 311 scudi e 55 baiocchi il 30 marzo 175117.

Conclusioni

Nell’approfondire questa ricerca più che venneralle l’importanza d’arte italiana in Portogallo durante il periodo barocco, stiamo in grado di affermare che la scelta di opere d’arte straniere da parte della committenza portoghese è sempre stata espressione di un gusto nazionale. Anche lo scambio di informazioni per mezzo di disposizioni scritte e di disegni tra Roma e Lisbona, costituisce uno strumento per elaborare la progettazione e l’esecuzione delle opere commissionate in accordo con quel gusto. La corrispondenza sopravvissuta, scambista tra la Segreteria di Stato di Lisbona e gli ambasciatori portoghesi a Roma, lo sottolinea, rivelando una prassi di molteplici interventi nell’obiettivo di soddisfare il meglio dei modi i desideri del sovrano per committenze di grande rilevanza come quelle destinate alla basilica di Mafra, alla patriarchale di Lisbona e alla cappella di San Giovanni Battista, per citare solamente le tre imprese più importanti del regno di Giovanni V.

Poiché la produzione artistica nazionale non soddisfaceva la committenza o più semplicemente perché la situazione economica favoriva la vendita del portoghese nella prima metà del Settecento (grazie all’arrivo dell’oro e dei diamanti del Brasile, allora parte dell’impero portoghese) si propiziava l’importazione, ancora più ampia quando si trattava di opere d’arte giunte dalla presidiosa Roma, il fenomeno dell’importazione non può essere ignorato. La produzione artistica di un paese non può infatti essere pienamente compresa senza la conoscenza e lo studio delle opere d’arte importate. Le ipotesi artistiche che diversi storici dell’arte si dilungano ad elencare e analizzare non possono essere declinate soltanto facendo riferimento alla circolazione di incisioni e disegni, anche se questo è un fenomeno della più grande rilevanza: la presenza fisica delle opere fu sicuramente la più eloquente risorsa per gli artisti portoghesi che avevano la possibilità di viaggiare al di là delle frontiere del proprio paese. E’ inoltre fondamentale conoscere l’universo delle opere importate: la ricerca non deve dunque limitarsi a quelle sopravvissute, ma cercare invece, attraverso le fonti manoscritte e iconografiche, di arrivare alla conoscenza delle opere scomparse, contribuendo essenzialmente alla ricostruzione di quel l’universo. Si devono dunque interrogare le assenze della storia dell’arte, come Jacques Le Goff interrogava i silenzi della storia, per riuscire a capire pienamente in che modo lavoravano artisti come Filippo Tofani, che dalla sua bottega romana cercava di essere fedele “con ogni diligenza e perfezione in tutto, e per tutto secondo l’idea dell’autore” al disegno che da Lisbona gli era pervenuto, per realizzare un’opera romana accetta e gradita al gusto portoghese.

14 “Professore di Storia dell’Arte, Università di Roma, ricercatore dell’ARTESIstituto di Storia dell’Arte dell’Università di Lisbona.
18 (4) Antonio Arrighi fu l’argentiere che più lavorò per il Portoghese durante il regno del Magnifico e fu l’autore, tra molte altre opere (in particolare destinata alla cappella di San Giovanni Battista e che oggi possono essere ammirate nel Museo de S. Roque in Lisbona), della celebre statua di candelieri e croce d’altare in argento dorato e lapidarii, terminata nel 1734, per l’altare maggiore della Patriarcale.


(7) I pagamenti relativi a queste perizie si possono trovare in B.A. Ms. 49-VIII-19, Ms. 49-VIII-20 e Ms. 49-VIII-21.


(9) T. L. M. VALE, "Da forma e da prestigio
da palma. A presença de scarf barrocos
dos séculos XVII e XVIII em
cerimônicas e em
cerimônicas e em
cerimônicas e em
cerimônicas e em
cerimônicas"
as cerimônicas de Portugal", in "G. VASCONCELOS e SOUSA, (a cura di), Arte no IIM Congresso Português de Arqueologia, Porto, Centro de Investigaçao
cerimônicas e em
cerimônicas e em
cerimônicas e em
cerimônicas e em
cerimônicas e em
cerimônicas e em
cerimônicas e em
cerimônicas e em
cerimônicas e em"

(10) BIBLIOTECA NACIONAL DE

(11) M. T. MANDROUX-FRANÇA, A
Patriarchal de Re D. João V, in AAVV, Triunfa

(12) BIBLIOTECA PÚBLICA DE ÉVORA (Évora), Cod. CIV. -1/46; per quanto riguarda il numero di sette candelieri (e non sei come è usuale), si deve ricordare che il cardinale patriarca di Lisbona aveva il privilegio, concesso dal papa, di celebrare con questo numero di candelieri sull’altare - il settimo candeliere si collocava dietro la croce - a somiglianza di quanto si usava soltanto sull’altare papale.

(13) Questo gesuita fu agente del Portogallo a Roma e il suo ruolo divenne ancora più rilevante dopo la morte dell’ambasciatore di Giovanni V. Il commendatore Manuel Pereira de Sampaio (che morì nel 1750) che moreva accompagnava l’imbarco di opere d’arte per Lisbona) e si occupò degli interessi della Corona portoghese fino all’arrivo dell’ambasciatore successivo, António Freire de Andrade Eustaquides (1699-1785).


(15) Però la precisione delle informazioni di Cosmatino Bulgar (data e somme) è sicuramente tratta dalla lettura di documenti che noi non siamo ancora riusciti a rintracciare.

(16) BIBLIOTECA NACIONAL DE

(17) M. T. MANDROUX-FRANÇA, A
Patriarchal de Re D. João V, in AAVV, Triunfa

(18) Su tute queste mite di candelieri
e croci d’altare si veda Vale, 2013.


(20) "Chegaram de Roma dezas Estatuas dos Apostolos de prata suavissima doente de quatro


(37) Per la cerimonia dell’esposizione del Sanissimo nella cappella di San Giovanni Battista furono commissionati tanta candelieri in argento dorato la cui realizzazio- ne, seguendo un modello di Giovanni Felice Stanis (1727-1767), fosse affidata agli argentieri: Paolo De Alessandrini (1696- 1778; sev.), Pietro Benetti (1696-1778; sev.); Giovanni Battista Carosi (1699-1754; quatro); Lorenzo Pozzi (1710-1796; sev.), Francesco Princivalle (1702-1756; quatro) e Carlo Marrante (1668-1748; quattro).

(38) B.A., Ms. 49-VIII-21, f. 164 e 165.

(39) Il pagamento in data 3 febbraio 1751 si trova in B.A., Ms. 49-VIII-21, f. 29 e ss.

(40) B.A., Ms. 49-VIII-21, f. 139.